中國電影回顧

細數風流人物

香港藝術中心及區域市政局聯合主辦



孫瑜

目錄

封面　孫瑜攝於1935年

前言

去年往上海探望孫瑜先生的時候，和他長談了一個上午。他說得很多，老帶着淺淺的笑，有一份固執的天眞。我問他《魯班的傳說》拍得那末平淡，魯班這個人物又每每功成身退，是否他經受《武訓》之役後的心理反照；他說：心有餘悸是有的，但是《魯班》寫的還只是傳統中國人謙遜的美德。當然，說的歸說的，看的歸看的，總覺得孫瑜和魯班是很有點相似的地方：淡泊却不盡甘心。

細數風流人物，却獨爲孫瑜先生出版這本小册子，縱有千萬種理由，也難避偏袒之嫌，實在是百詞莫辯，只能借此方角再向吳永剛和沈浮兩位先生致以最深切的敬意和歉意；同時，也衷心的感謝那些熱心幫忙找資料、連夜趕稿子的朋友們。

黃愛玲

電影節目策劃

繁豐多變的孫瑜

古蒼梧

去夏在北京我們訪問中國電影的前輩夏衍先生的時候，他曾談及中國電影受外國文藝思想和電影理論、作品影響的情況。他說：

> 單就電影來說，首先是受美國電影的影響，當然也受一些英國、德國電影的影響。一九三三年以後，我們看到了蘇聯電影如《生路》、《金山》等，又從書本上接觸到普多夫金、愛森斯坦等電影理論，開始受了蘇聯電影的影響。但從整個左翼文藝來說，當然主要受的是蘇聯無產階級文學的影響。……而支配當時蘇聯文藝的理論是一種左傾教條主義……這裏就發生了一個矛盾：就是政治思想很左，而在電影藝術方面可以借鑒的却只能看到美國和英、德、法等國的影片。（夏衍《答香港中國電影學會問》一月十三日《大公報》）

這一段話正好拿來解釋導演孫瑜三十年代作品的特點。

《大路》可以說是孫瑜在三十年代的代表作。這個作品，從思想內容到藝術處理，影響都是多方面的，其中也出現了夏衍所說的矛盾。



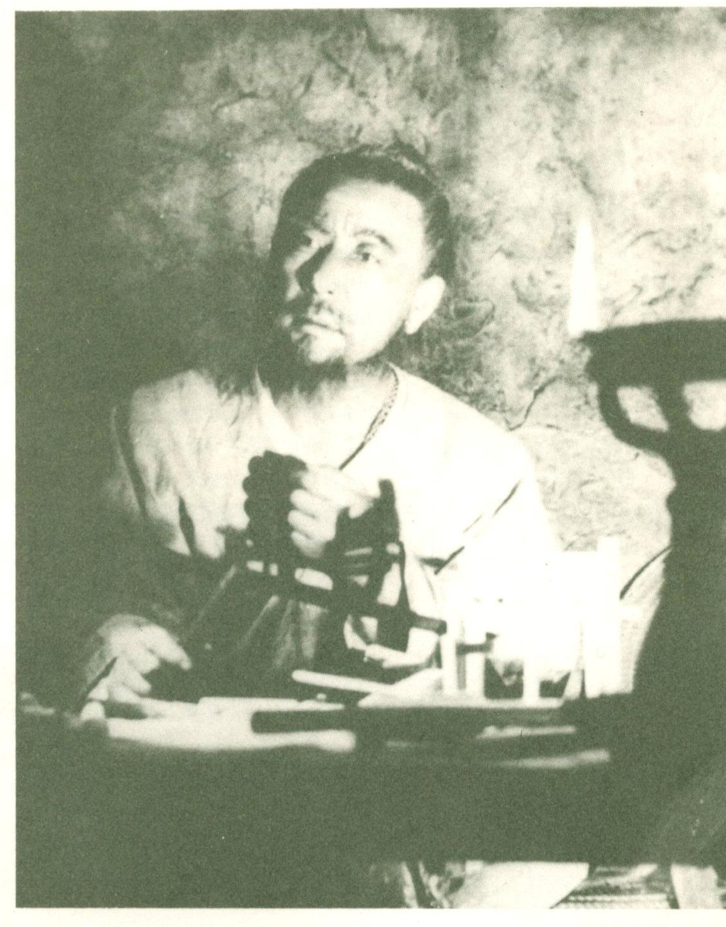
大路

據《中國電影家列傳》說，孫瑜是在報上讀到了《論革命的浪漫主義》一文，因而根據當時築路工人的題材，醞釀出《大路》這個劇本的。這個劇本，雖以抗日救國爲中心思想，却有輕淺的階級鬥爭意味和無產階級意識。孫瑜可能是第一個在中國銀幕塑造工人（——無產階級）英雄形象的導演。當他塑造這些人物的時候，尤其是交待他們的背景，表現他們勇敢、正義、團結底精神的時候，在藝術的處理上，明顯地受到蘇聯電影的影響。例如金哥父母逃荒的場面和工人築路的場面，就彷彿是從普多夫金或愛森斯坦的作品中出來的。孫瑜甚至請聶耳把電影主題曲《大路歌》的旋律和節拍，寫得像《伏爾加船夫曲》那樣（那是去夏我們訪問孫先生的時候他透露的）。

但當孫瑜要描寫工人們的工餘生活的時候，却又見有荷里活默片的人物造型，和法國喜劇的浪漫與瀟洒。像茉莉抱着丁香大談男人，和後來兩人看赤條條的工人在河裏洗澡兩場，其淋漓與奔放，恐怕在中國電影作品是空前絕後的；三十年代的法國片，恐怕也沒有那麼大膽呢？

至於金哥等被土豪漢奸囚禁，茉莉、丁香以美人計勇救情郎，則是荷里活情節劇的中國版了。

多種外來的影響，同時在一個作品出現，從藝術的處理來說無疑是不完整的。那是夏衍所說是：蘇聯式左傾思想內容和歐美式敘事法、結構和電影語言之間所產生的矛盾。這種矛盾，在中國三十年代作品中是相當普遍。例如沈西苓的作品便有這種情況。但以孫瑜的作品表現得最突出。他稍前的作品《天明》和《火山情血》（香港中國電影學會和藝術中心合辦的早期中國影展將會放映這兩套影片）這種矛盾更爲明顯。儘管這在藝術上是一個缺點，但却展開了當時左翼電影作家一條創作道路。在三十年代，左翼文藝界曾經討論過文藝大衆化的問題。電影作爲一種大衆的文藝媒介首先要面對這個問題。三十年代之前，荷里活電影藝術壟斷了中國電影的市場，中國電影觀衆的欣賞習慣，不能不受荷里活的影響，因此，左翼電影的創作，吸收美國電影的拍攝方法，並不單單因爲參考借鑑比較利便，而且是因爲那些拍法，會被更廣大的觀衆所接受。當然，左翼電影作家並不想自己的作品停留在荷里活商業電影的藝術水平，因此也同時吸收蘇聯電影和歐陸電影的一些表現手法，來提高自己作品的格調。像孫瑜自己的作品，從《天明》、《火山情血》到《大路》就是一個提高的過程。連同他同輩的左翼電影作家一起看，則袁牧之在一九三六年拍的《馬路天使》中，各種外來的影響因素都給作者消化了，成爲作品有機的組織，旣爲普羅觀衆所接受，在藝術上又是完整的。



魯班的傳說

林年同在一篇討論《魯班的傳說》的文章說，孫瑜的作品到了這個階段，“人鏡俱老”，化絢爛爲平淡，一切趨於簡約和純淨，有類詩詞中的“疏體”。這個論

斷，若針對孫瑜晚期的作品如《秦娘美》、《魯班的傳說》而言，是符合事實的。但孫瑜早期的作品，却有相反的風格：非但不是"疏體"，抑且是"密體"或是"繁體"呢。

孫瑜是第一個接受過正規電影課程訓練的中國導演，在二十年代留學美國的時候，他曾在哥倫比亞大學修讀電影編劇，又在紐約攝影學院學習電影攝影、洗印、剪接。所以在回國從事電影創作的時候，是勇於對電影新語言的試探的。他在《回憶聯華影片公司片段》一文中談及拍《野草閒花》的體會說：

> 《野草閒花》在一九三〇年秋季公映，正是許多同業競拍武俠片的時候，兩相對照，不論在影片的思想內容和藝術形式上，都提供了一些新的東西，引起觀衆的注意。在分鏡頭、鏡頭處理和攝影技術等方面，聯華的同志們都曾下過一些苦功，大膽進行了一些嘗試。如從永安百貨公司的屋頂上，鳥瞰俯攝南京路、浙江路口電車交錯，車馬雜踏的情况，作爲活背景，疊印字幕，再由字幕"化入"賣花兩姊妹含淚的微笑，持着花束，在來來往往的人羣中張望的近景。又如：在當年南京路、西藏路口的新世界遊樂場，有五花百門的外國電馬、轉椅，飛輪等玩藝。我們利用有錢的男女們笑乘大飛輪的鏡頭，慢慢地"化入"窮苦人家瘦弱婦女的紡紗竹輪，作爲貧富苦樂的對比，收到比較好的效果。還有鏡頭推拉、大特寫、小動作，新的剪輯手法等等。

這些手法的運用，在今日的電影中當然沒有什麼特別，但在三十年代的中國電影却是新的嘗試。另一方面，從這一段回憶錄中，我們可以了解到，孫瑜當年的創作思想，並不是走純淨的，簡約的道路，而是邁向多元的、繁豐的路綫。從《小玩意》和《天明》和《火山情血》等作品，我們可以看到孫瑜不但綜合地按照內容的需要運用各種電影手法，在人物的塑造上，還意圖探入心理的層面（如《小玩意》中對葉大嫂精神失常的描寫）；在場景選取上，賦予象徵的意義（如《火山情血》中的《火山》）等等。這種種嘗試雖然不能說是成功的，甚至可以說不成熟的，但作爲開拓中國電影創作的局面，却是非常有意義的。

原刊一九八三年《快報》
（收入《一木一石》，1988，香港三聯書店出版）

火山情血



銀海泛舟——孫瑜的電影歷程

陳輝揚

在《銀海泛舟》（1987）裏，孫瑜先生回顧了自己一生，對大部分電影作品都作了中肯的評價，對了解他的創作思想，有極大參考價值。孫瑜在自序中謙稱《銀海泛舟》爲一個「影迷」的小傳，我眞希望現存老一輩電影藝術家能多寫或口述這一類小傳，像黃紹芬、黎莉莉等從影多年，必能提供不少第一手材料，以補電影史料之闕。

孫瑜秉承五四精神，創造了一大批有血有肉的人物，將人世悲歡交織成一面情網，不愧爲當年的「詩人導演」。孫瑜一生的創作，可分爲兩個時期，以一九四九年爲分界——《武訓傳》跨越了這個時限，可以說是一部總收前期作品的電影，風格雖駁雜不純，卻反映了孫瑜思想的多面性和複雜性。概括而論，則他在四九年後拍的電影的生命力遠遜三十年代之舊作，創意亦不如前，特別是與解放後的社會生活保持了相當距離，像《魯班的傳說》，原是古代的寓言，視覺風格雖較純粹，到底不再和社會現實血脈相通，也沒有拍《大路》那份激情，一切歸平淡。

五年前，在《驀然回首》裏，我談到孫瑜三十年代的作品，但覺情韻悠揚，眞切感人，像《小玩意》就比《大路》來得深刻完整，允爲孫瑜前期的傑作：

> 承接《春蠶》的大地之情，有同年的《小玩意》及《大路》（1934），都是孫瑜早期扛鼎作。濃烈的詩情，強烈的影像風格，與深刻鮮明的人物性格，是這兩部作品的魅力所在。它們一反《春蠶》的平淡哀愁，用激昂飛躍的節奏，爲那逝去的年代奏了一曲輓歌。
>
> 《小玩意》中，阮玲玉的葉大嫂與黎莉莉的珠兒互相輝映。孫瑜對兩人關係的刻劃帶有頗強烈的同志感情，而非傳統母女的呵護和依戀的關係。若論溫婉成熟，則《大路》中茉莉丁香的友誼，透過對金哥、小羅六人的愛，已回歸於傳統，且超越了性別的限制，全面體現「民吾同胞，物吾與也」的廣大胸襟和含容世間的母性。



大路



大路

在《小玩意》，桃葉村的象徵意味甚濃。它所影射的正是《春蠶》預示那行將沒落的農村社會。這次被壓在歷史巨輪下，不再是桑農，而是手工藝人。戰爭摧殘他們的家園，外國玩具的輸入則將他們生存的根拔起，在重重厄運下，他們的救贖之道在那裏？究竟是葉大嫂的控訴，珠兒的靈巧心思；還是袁先生開設的工廠，玉兒對中國小玩意的愛好？

反觀《春蠶》，程步高藉泥蒜頭投河後泛起的漣漪，暗示老通寶一家的絕望，將逐漸擴散下去，寓意隱晦而深遠。也許，程步高和孫瑜為我們合力描繪了中華民族花果飄零的序幕。

《大路》以深刻動人的筆觸，描劃抗戰前一羣青年男女如何為自己的生命，找尋根源；更受民族深遠的呼喚，為自由而獻出生命。基本上，影片最強調的是人與人靈性的溝通，故金哥、小六子他們在溪中裸泳一場，與及丁香向茉莉吐露心事那段，也是為這種坦誠相見的精神作一種見證。

實際上，在那樂天知命的調子下，仍有一份極為沉重的夙命感潛伏着。孫瑜以民族苦難的重壓，加在每一個路工身上，鐵磙便成為他們背負的十字架。

孫瑜在《小玩意》中，塑造了葉大嫂和珠兒這兩個剛柔並濟的堅強女性，她們的影子在《大路》中主要投影在茉莉身上，成為中國女性知感平衡的不朽形象。她令我想起煉石補天的女媧，從她的愛，流出剛強的金哥、聰明的鄭君、愛幻想的小羅、沉鬱的老張、還有魯鈍的章大和機靈的小六子。她已成為中國女性永恒自覺的象徵，最後她和路工一同殉難，含笑而逝，遙遙與珠兒臨終彈淚相應，

悲欣交集的情懷，流於大地，默默回應大路之歌。

(一)

在三十年代的導演裏，孫瑜是自覺性相當高的一位電影作者，從《故都春夢》開始，他已有了完整的分鏡頭劇本，且對於影機運動也相當講究：最常用的手法如疊印、化（即溶接）、搖鏡及低角度攝影等，他運用這些鏡頭都有明確目的，像《天明》對「化」的運用就有一定的佈局。

從《孫瑜電影劇本選集》所收的《野草閑花》來看，《天明》裏「化」的構思，顯然是孫瑜默片時期一貫的風格，在《天明》中，有八場用了連串的「化」，寓意明顯。

孫瑜利用「化」來把上海女工的苦況點出來，在寓意上，和佛烈茲朗（F.Lang）的《大都會》有點相近，只不過後者更强調人類在未來社會的「物化」——機械化的生產過程令人失去了創造力。反之，孫瑜對上海女工的命運卻有較浪漫的的想法，而菱菱從鄉間到上海，由女工淪落爲妓女，再由妓女「昇華」爲革命烈士，就反映了孫瑜一貫以女性爲救贖男性（國家民族的隱喩）的力量的思想。

孫瑜在《天明》的「化」——布局嚴謹，充份表現了城市/鄉村的矛盾的主題——他自覺地將菱菱鄉間生活的回憶用夕陽、扁舟、荷花、梨樹等影像組成與愛情相應的母題（Motif）；另一方面，他不斷用紗廠車間的機器，紡紗的過程、紡紗機的轉動、壓棉機的運作等重覆的影像來構成與工業生產相連的母題。這兩組母題透過「化」的作用，呈現了城/鄉生活的不同，也暗示科技與工業對農業社會解體所起的決定性作用。

眞正挽合這兩組母題是菱菱——上海是各種矛盾的交滙點——只有透過菱菱的墮落和覺醒，才顯出化解矛盾的方法。在《天明》裏，這巨大的矛盾藉菱菱將她對表哥（代表鄉情）的愛化爲愛國之情而完成；菱菱的死，其實是和《小玩意》的珠兒、《大路》的茉莉一脈相承，三個女性——都是「沒來得及結婚」的少女——以她們自我犧牲的精神來喚醒國人。換言之，黎莉莉所飾演的菱菱、珠兒及茉莉都是孫瑜心中「理想的女性」的化身，也可算是女性自覺的三部曲。菱菱這個人物較抽象，具有更多「構想」的成份，如她淪落爲「野雞」那段經歷就沒有感染力，遠不及吳永剛在《神女》對妓女的刻劃，也久缺趙慧琛在《馬路天使》裏的神采——三個導演中，以袁牧之對「野雞」的描寫最接近眞實，吳永剛的「神女」就不免太神聖，有點理想化了。

天明



不過，吳永剛的《神女》及其後的《胭脂淚》（1938）都是寫妓女淪落後的境况，重點强調她的母性；而袁牧之的《馬路天使》則以「野雞」之死來解決戲劇的矛盾，他們的着眼點都是寫妓女被壓迫的苦況，沒有像孫瑜把經濟因素也放在菱菱淪落之上，而菱菱的自暴自棄，也反映了流入城市的鄉村女性的心理弱點，因此，菱菱和她的表姐實爲一體兩面，都在不同程度上放棄了原有的價值觀。另一方面，菱菱和表姐在愛情上都沒有得到眞正的滿足；表姐之死是心理壓抑，內疚和久病的

結果，她臨死的懺悔表現了她對鄉情的回歸，也令菱菱徹底認同革命的價值，將她的愛投射到國家——一個抽象的觀念之上。這一段「臨終逗笑」的處理，跟《小玩意》裏珠兒臨終彈淚有異曲同工之妙，只不過後者更深刻感人。在《天明》劇本第九場前半場藉「漸顯」「漸隱」來強調鄉村人口不斷流入城市，又用「化」來表現男女遊客和嫖客的笑臉，再加上菱菱拉客時強顏歡笑，來反襯表姐夫向彌留的表姐逗笑的悲苦凄凉，可說是《天明》最有力的一筆。

《天明》這一場最成功的地方，仍是一些人物的動作，像表姐夫把雙手擺在兩耳邊作豬耳搖動狀，逗妻子開心；這些細節有回味，比後面張表哥所說的「革命一成功，我們的痛苦就會過去了」來得深沉有力。

小玩意



孫瑜是最早用升降機的中國導演，在訪問中（見《從〈大路〉到〈魯班的傳說〉——孫瑜談創作》），他回憶：「其他導演用車軌的並不多，用升降機我也是頭一個，就在拍《野草閑花》的時候用。當時造了一個三層高的鋼架。」

據孫瑜及王人美的回憶錄，這一架用四五個工人手搖的攝影升降機，卻是在1932年拍《野玫瑰》才面世的，因此，孫瑜在訪問中所談的三層高的鋼架（拍《野草閒花》爲1930年），應該不是後來造的「有四丈高的攝影升降機」。可是，在《天明》裏，攝影升降機已運用得很純熟，全齣戲有五處是「升高攝」，包括了第二場、第七場、第九場及第十一場、第十二場。每次用「升高攝」，都和主題呼應，且扣緊菱菱處境和心理的變化，只有第五次是表現工人的革命熱情。

綜觀《天明》的鏡頭調度，可見孫瑜布局雖嚴，影機運動卻未夠流灑自然；且黎莉莉的演技尚未成熟，故感人之處不多，往往顯得太理想化和表面化，欠缺了應有的層次和變化。縱然如此，《天明》還是比《火山情血》好，視覺風格及叙事手法也比較圓熟，特別是對「墮落」的妓女的禮讚，在孫瑜早期作品中，別樹一幟，很有意思。

(二)

從《火山情血》、《天明》、《小玩意》到《大路》，孫瑜把國仇家恨的層次不斷提高，終臻民族自覺救亡的境地——導演功力也日趨深厚，且「即興」手法也更舒卷自如，令作品充滿了生趣，也因此他的作品才沒有被憂患意識所壓倒。正如孫瑜在《銀海泛舟》裏提到他那六個「幻思的兒女」，他們都是那樣活潑動人，惹人憐愛。

孫瑜重視人物素描，可從他對「本色派」演員的調度得見一斑，最明顯莫如阮玲玉跟黎莉莉。阮與孫瑜合作了三次，拍《小玩意》是最後一次，也應該是最完美的一次。阮玲玉演葉大嫂，恰到好處，比她在《桃花泣血記》跟《一剪梅》的演出好，特別是在罵夫、逗女、尋子和發瘋四場，把柔艷剛烈的葉大嫂演絕了。又如黎莉莉，從《火山情血》、《天明》、《小玩意》、《體育皇后》到《大路》，演技日趨成熟，孫瑜對她的指導和啓示極大，如她在《漫談演員的本色》裏，回憶《大路》的表演方法，她說：


體育皇后

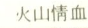
> 孫瑜在《大路》劇情中安排了一家開設在修築公路的工地附近的小飯鋪，掌柜的女兒丁香和她的同伴茉莉是一對好姑娘，劇情規定了一個鮮明的對比：茉莉活潑、大方、開朗；而丁香則靦覥、溫順、嫻靜。我和陳燕燕在聯華一起工作了六七年，多數是獨當一面拍片，只在《大路》中兩人搭配演出了一次。這是孫瑜特地把我們兩人放在一起作個性對比，以求得戲劇效果的。他在導演中又有意識地發揮我們兩人的表演特色（這裏指的是「表演本色」），使這部影片增添了不少生活情趣。

黎莉莉的分析很準確，且舉了自己在《大路》出場的「亮相」爲例，說明了孫瑜對即興演出的調度底功力，顯示他對演員「本色」了解之深刻全面，尤其是對人物「亮相」的處理更具獨到之處。

從王人美的回憶錄來看，孫瑜不但培養了她、金焰、黎莉莉、鄭君里，也發掘了羅朋和李緯等青年演員。他不但在演出方便悉心指導，最重要還是他能「按照演員的性格寫戲，或者是爲劇中人尋找性格、氣質相類似的演員」。也可以說，他盡量讓演員發揮自己的本色。實際上，三十年代不少導演都擅用「本色派演員」，像卜萬蒼、吳永剛、程步高和蔡楚生等，都是此中高手。

(三)

孫瑜在《大路》之後，拍了兩部有聲片《到自然去》（1936）及《春到人間》（1936），可惜，兩部電影的拷貝不知存放於何處，說不定已散失了，從《春到人間》的構思來看，桃葉鎮和《小玩意》的桃葉村可說一脈相承，只不過《春到人間》把主題改爲反內戰；從孫瑜的自述，《天明》、《小玩意》及《春到人間》可視爲農村破產，抗日救亡的三部曲，表現了他對「電影救國」的信念。


火山情血



在1937年，孫瑜拍了《聯華交響曲》的一段《瘋人狂想曲》，還完成了一個反映1936年四川大旱的劇本《船夫曲》，從劇本來看，《船夫曲》可算是《大路》的姊妹篇，惜因抗戰爆發而沒有完成。1940年秋，籌備拍《長空萬里》；到1941年春，又應中國電影製片廠的前約，編寫了《火的洗禮》的劇本，並和《長空萬里》交叉拍攝，以四個月時間，完成了《火的洗禮》，於1941年6月在重慶公映。孫瑜稱這兩部作品爲「抗戰電影」，比較集中反映他在四十年代初的創作思想，很遺憾的是兩部電影的拷貝都找不到了，令研究孫瑜成熟期電影風格的工作留下沒法塡補的空白。



武訓傳

1944年，孫瑜又完成了歌頌山東人民游擊抗戰的劇本《燕趙悲歌》，到45年5月，他第二次赴美，留美兩年，拍了《美國大觀》的片段和結識了黃宗霑，其間只完成了《天涯若比鄰》（原名《水蓮鄉》）的劇本。

孫瑜於1947年10月回到上海，恢復電影創作，且準備編寫他久想拍攝的《武訓傳》。關於《武訓傳》的前前後後，孫瑜在自傳裏說得很全面，這裏只針對這部電影的一些重要問題來作初步探討。

《武訓傳》的問題可從三個層面來分析：㈠電影的視覺風格與藝術成就；㈡批判《武訓傳》的政治原因及影響；㈢閱讀電影的方法及意識形態方面的問題。

無論從中國電影史或孫瑜的創作歷程而言，《武訓傳》都是相當重要的作品，也是孫瑜創作心態的結晶——從1948年1月初稿到1950年秋天的第三稿，主題思想和劇情，改動甚大，但「行乞興學」的主題並沒有變，只强調了「夢」之母題及農民起義的評述。這部電影在51年五月二十日被《人民日報》社論（後來被收入《毛澤東選集》第五卷，乃删節本）「明令」批判後，一直沒有重新公映，到85年九月五日才由當時中共中央政治局委員胡喬木作了初步結論——也可算是「半官式平反」，胡喬木當時說：

> 解放初期，也就是1951年，曾經發生過對電影《武訓傳》的批判，這個批判涉及的範圍相當廣泛。我們現在不對武訓本人和這個電影進行全面的評價，但我可以負責任地說明，當時這種批判是非常片面、極端和粗暴的，因此，這個批判不但不能認爲完全正確，甚至也不能說它基本正確。

胡喬木這番話代表了一種政治上的決定——爲曾被毛澤東點名批判的《武訓傳》翻案——也推翻了毛澤東批判《武訓傳》



武訓傳

的政治意圖，但這一場全國性的批判運動的壞影響並未因胡喬木這番話而完全消滅。最明顯的例子是由武漢大學中文系當代文學教研室編輯的《中國當代文學手冊》，其中有「關於電影《武訓傳》的討論」的條目，編者略述影片的製作背景後，就長篇引用了毛澤東那篇社論，加以說明，然後就簡述運動的開展：

> 毛澤東的文章發表後，批判《武訓傳》的羣衆運動迅速掀起了高潮。胡繩、何其芳和周揚等接連發表長篇批判文章。《解放日報》1951年5月21日刊登了《武訓傳》編導孫瑜的第一次檢討《我對〈武訓傳〉所犯錯誤的初步認識》，6月3日又刊登了他的《對編導電影〈武訓傳〉的檢討》。《人民日報》1951年8月26日刊登了夏衍的文章《從〈武訓傳〉的批判檢討我在上海文化藝術界的工作》。與此同時，文藝界對其他一些歌頌武訓的讀物也展開了批判。
>
> 對電影《武訓傳》的討論，廣大文藝工作者雖受了某些教育，但是討論本身存在極爲有害的偏向：一向普遍缺乏實事求事的精神和歷史唯物主義的態度；二是錯誤地估計了資產階級思想對於文藝隊伍的影響；三是將思想問題當作政治問題來批判；四是採取羣衆運動的粗暴方式來處理意識形態問題。

關於《武訓傳》的討論，材料甚多，若要作深入分析，則有待另文細論。如今先就上述引文所暴露的問題作一些基本分析。

首先，關於「羣衆運動」的定義問題，一直未得到應有的澄清；「羣衆運動」可以是革命運動、軍事運動、土地改革運動、甚至「五講四美」之類的運動，但就五一年批判《武訓傳》的情形而論，它「基本上」是針對知識分子，特別是像孫瑜般在解放前已有影響的電影作者或文化界人士。從意識形態的鬥爭來看，這是一場由中共中央發動，以知識分子批知識分子的運動，口誅筆伐的大多是高級知識分子，一般工農兵在當時（有不少仍是文盲），大概不會從意識形態上分析《武訓傳》，也不一定看得懂《武訓歷史調查記》。當日參與討論《武訓傳》的主要報章有十二份，當時參與批判的雜誌約有十二份。

從涉及的範圍而言，不外爲思想界、電影界、教育界及文藝界，都是意識形態鬥爭最激烈的領域。當時參與批判的，大多是高級知識分子及各方面的領導和幹部，黨員及黨外人士都有，可以說，大部分高級知識分子在《武訓傳》的批判運動中都曾經表態，反而一般「羣衆」的意見及言論未被重視。這是批判《武訓傳》與後來「文革」截然不同的地方，比較而言，「文革」才是一場羣衆運動——一場以權力鬥爭爲核心的羣衆運動。

其次，廣大文藝工作者究竟受到了那些教育，沒有人說得淸；一場基本上不正

確的批判運動能令文藝工作者受到的教育——大概是反面或負面的教育，也可以說，這是一種以意識形態鬥爭爲打擊異己的工具的教育，這種教育到「反右」及「文革」才眞正開花結果。實際上，不少曾讚揚《武訓傳》的人被迫作自我檢討，連周恩來也不例外（見《銀海泛舟》），可見毛澤東思想在當時已「定於一尊」——他的主觀意見可以決定黨中央的意向了。這種强加於廣大知識分子的思想教育，其實是一種「强逼教育」，目的是改造所謂「資產階級知識分子的世界觀和階級觀念」。

至於編者提出的四項「極爲有害的偏向」，其中不少元素一直存在於左翼文化工作者對電影的閱讀及評論中，如對三十年代一些「中間派」或「中間偏右」導演（如吳永剛）的批判，也缺乏實事求是的精神；只不過到批判《武訓傳》時，爲求達到目的，更不惜「泡製」一份眞僞莫辨的《武訓歷史調查記》。若論這份調查記的編撰，才眞正見到極端唯心主義的一些推論，並沒有尊重和深入分析歷史事實。

對於《武訓傳》的批判，一開始就顯示了毛澤東的主觀性，完全沒有從電影藝術的角度來考慮它的得失，卻把意識形態的分歧看成對無產階級的攻擊——這種不顧實際，只求深文周納的做法，正是「欲加之罪，何患無辭」，實在是極端粗暴的政治手段。

關於《武訓傳》在政治上的風波，孫瑜在自傳中說得含蓄委婉，他自己蒙冤數十年，也不因獲平反而直斥其非，可說是寬洪大量。不過，直到現在，《武訓傳》在藝術上的功過，還未得到公允的評定。一般肯定《武訓傳》的電影評論，太急於爲影片平反，也漠視電影本身的優劣所在，一切的討論仍然停留在意識形態的層面上，沒有去到電影美學和導演風格的層次上。縱然在意識形態上不斷肯定《武訓傳》，大概也不能把當年批判《武訓傳》的負面影響抵銷；皆因《武訓傳》動人之處不在思想主題，而在導演的調度和演員的表演。

八五年爲《武訓傳》所作的平反。主要是針對運動本身，對電影卻未加討論，後來重新討論《武訓傳》的文章也沒有全面評價它的藝術成就，仍然是着眼於它的主題，只不過因爲肯定了武訓其人，故對《武訓傳》的內容也就多方肯定，但仍堅持歷史唯物主義的正確性。

《武訓傳》並不是孫瑜最成熟的作品，論視覺風格之純粹，則《魯班的傳說》爲諸作之冠，惜太單薄，且在美學上沒有完全解決虛實的矛盾，大醇小疵，並不完美。論熱情奔放，則《大路》領盡風騷，自有動人之處；若推感人，那《小玩意》卻平淡自然，得「白描」之秘。《武訓傳》主題太龐雜，視覺風格欠渾成，都是致命傷，但勝在勇於突破，像第十六場「狂想三部曲」寫武訓之夢，不乏超現實主義色彩，獨傷味寡粗疏，且破壞整部作品之寫實手法，雖是奇想，卻屬敗筆。《武訓傳》寫人忠奸分明，卻少情韻；强調武訓行乞，感人而含意不深，這都是劇本原有的問題，趙丹的演技並不能把問題都解決。因此《武訓傳》雖是孫瑜最複雜的作品，在藝術上卻不完整，這一點如今只能概略言之，詳析得失則只能期諸他日。

若說《武訓傳》是孫瑜解放後瑕瑜互見之作，則《乘風破浪》可能是他藝術上最失敗的作品，從調度到演出，都缺乏孫瑜特有的情趣，顯得板滯，從側面反映導演的創作力大不如前，略呈衰竭之象。幸得《魯班的傳說》力挽狂瀾，爲孫瑜的創作重開新境，不失爲曲終奏雅之作。

綜觀孫瑜解放後的主要作品，已不像三十年代那樣率性而爲，尤以批判《武訓傳》以後，更是深存戒心，步步爲營，風格漸趨凝斂冲淡，可謂洗盡鉛華，不復高昂激盪。思之憮然。一代電影大師在銀海沉浮，歷經風浪，依然壯心不已，實在令人肅然起敬。唯望有心人早日開展孫瑜電影研究之宏圖，傳五四之薪火，紹先生之業績。

（摘自《五十年來，總成一夢》，原刊《八方》第十一輯）

從武訓到魯班
——試論孫瑜晚期三部作品

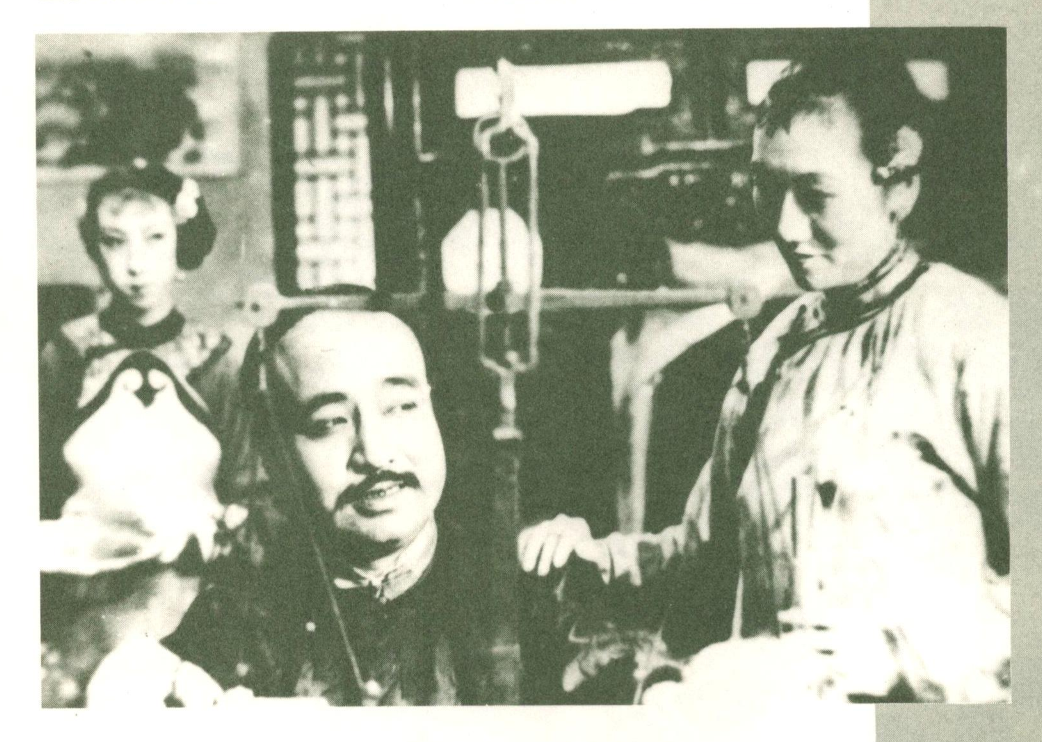
李焯桃

孫瑜一生的電影生涯，大致可分爲三個階段。一九二八年的處女作《瀟湘淚》及翌年的《風流劍客》孫瑜自認只是「序幕」，由一九三〇年參加聯華公司拍攝《故都春夢》起，至一九三四年完成代表作《大路》止，一共編導了八部默片，是他創作力最旺盛的時期。一九三五年開拍《到自然去》，進入有聲片時期，翌年完成《春到人間》後不久，抗戰爆發，遂由上海流徙至重慶，期間只完成了《長空萬里》和《火的洗禮》二片——可惜四片皆已散佚，無從印證孫瑜初期有聲片的表現（註一）。到解放後完成《武訓傳》、《乘風破浪》及《魯班的傳說》，則可以代表他晚期的作品（註二）。

《武訓傳》

一九五〇年底完成，翌年公映的《武訓傳》，肯定是中國電影史上最重要的影片之一，也是孫瑜一生的轉捩點。毛澤東在「人民日報」以社論形式發起對《武訓傳》的批判，不但開了政治混淆學術的先河，更使電影/文藝絕對受政治支配的觀念深入人心。不論這場莫須有的批判動機何在，客觀效果卻是建立了黨中央監管文藝/意識型態的權威，同時也窒息了原可百花齊放的創作局面，可謂影響深遠。

對孫瑜來說，《武訓傳》捱批自然是一個嚴重打擊，但其實早於拍攝期間已一



波三折，與他三十年代黃金時期的創作一氣呵成大異其趣。據他在回憶錄《銀海泛舟》所述，分場劇本於一九四八年一月完成，影片七月開拍，十一月暫停；翌年二月所有拍好的菲林及拍攝權由「中製」賣給「崑崙」公司。但適逢解放，要等到一九五〇年二月才續拍，續拍前劇本經過「崑崙」的編導委員會反覆討論及大幅修改——將歌頌武訓行乞興學、勞苦功高的「正劇」改爲評述他興學失敗的「悲劇」，不過仍然歌頌他鞠躬盡瘁的奮鬥精神。當年九月拍攝第二度暫停，廠方堅持把影片拍成上下兩集，孫瑜反對無效，劇本再改第三稿——主要是加添情節及支綫，盡量强化主題。

這樣曲折的創作過程，已在很大程度上決定了影片的特色和缺點。孫瑜起初要拍《武訓傳》，確是被武訓那艱苦卓絕、捨己爲人的奮鬥精神所感動，這種理想化的人格也和他的早期作品一脈相承（尤其是《大路》），本可成爲他另一部「本色」之作。可惜解放後環境的急劇變化，使他對自己的判斷也有了懷疑，加上廠方經濟及行政上的壓力，他終於對劇本作出了不少與本人創作意願無關的修改（儘管他可能很有「跟上形勢」的誠意）——對他來說是從沒有過的事。

結果《武訓傳》拍出來後，「崑崙」風格（批判寫實的左翼進步路綫）蓋過了「作者」風格，嚴謹有餘，獨欠孫瑜一貫的飛揚神采及樂天幽默。兩次修改最大的影響是加插了小學教師的角色及一些「加强和引伸」主題含義的情節。前者以敘述者的姿態出現，除了畫外音更在影片頭尾出現，用「今天的觀念」對武訓興學失敗作批評總結，把觀衆當小學生（片中她的聽衆）辦，說敎意味之濃爲孫瑜作品所罕見。後者如加强周大逼上梁山武裝起義的支綫（與武訓「文」的一綫平行發展），加插使武訓頓悟的一場惡夢及暴露統治階級收攬民心的兩場獻策場面等，無不「畫公仔畫出腸」，主題先行生硬之極。强分上下集最直接的後果之一，是情節和場面不必要地拖長和重覆，造成節奏的拖沓及想像空間的貧乏——這在孫瑜早期依本能創作時簡直不可思議。

《乘風破浪》

和當時大多數的知識份子一樣，孫瑜受到批判後儘管不明所以，仍然沒有失去信心，反而力求「略贖前愆」，爭取拍攝《宋景詩與武訓》這個劇本。但於一九五二年參加劇本討論及閱讀大量宋景詩歷史資料後，他無法說服自己這位當局力捧的

乘風破浪



農民起義領袖不是一個投降清廷，反過來鎮壓起義的機會主義者。內心的疑惑加上高血壓病，他終於一九五四年七月脫離了電影《宋景詩》的工作，往太湖療養。

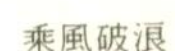
一九五七年的《乘風破浪》是他康復後主動發掘的題材，來自一篇寫長江第一批女駕駛員的報告文學。就像當年他被《武訓先生畫傳》感動一樣，他對這個題材感到興趣，也是因爲他在這幾個現實中的女孩身上，看到了他過去在電影裏創造的理想人物的影子——他一手發掘的王人美和黎莉莉，正是在封建社會壓逼下保持健康活潑的解放女性形象。

孫瑜在回憶錄中提到，當年寫劇本前「下生活」投入長江航運所見所聞帶來的興奮，這完全可從《乘風破浪》的每一格畫面中感覺得到。影片頭半小時的節奏輕快得驚人，場面簡短，連過場也多用「劃」（wipe），加上無處不在的激揚音樂，已爲這部彩色青春喜劇製造了國內影片罕見的活潑爽朗氣氛。事實上，孫瑜在本片重拾他過去對青春，對女性，對自然的歌頌。三名女主角出場便是泳衣扒艇，對健美體格的欣賞，他可謂數十年如一日。她們作爲年青人的特點如活潑衝動、熱情敢幹、倔强好勝等也被刻意强調，最後還證明那位頑固保守的中年船長歧視年青女性是錯誤的。

此外在喜劇場面和細節趣味的穿插方面，也恢復了孫瑜的本色。最有趣的是中段三女離別一場，小梁以手中玩偶揩淚，以「流淚」的玩偶特寫作結，使人想起《小玩意》中輕彈淚珠上彌勒佛臉的相同設計。（《武訓傳》也有武訓用不倒翁娃娃逗小桃笑的描寫。）

但時代畢竟是不同了。同是歌頌青春，畢業禮一場毛像及國旗便在頒獎台（及畫面）上佔了極大的位置，小梁房中的海報口號也是：「把青春獻給祖國」。影片固然有不少航行長江的美麗景色，卻經常以船首甲板上的低角度取鏡，讓五星紅旗在畫面的前景迎風飄揚——國家的象徵印在大自然的錦綉河山之上。結局時的女聲合唱歌詞有「祖國河山多壯麗，爲祖國奉獻青春」之句，更一語道破了不論歌頌自然或青春，皆須以「愛國」爲依歸。

三十年代國難當頭時，孫瑜的電影謳歌青春和自然，激發愛國情操是爲了民族救亡，今日依然令人感動。解放後的《乘風破浪》仍然强調一切爲了祖國，不啻爲新政權大唱讚歌，層次未免大打折扣。


乘風破浪



《魯班的傳說》

無論如何，孫瑜拍《乘風破浪》時已重拾《武訓傳》及《宋景詩》時期稍爲失落的信心，決意重新衝刺。可惜好景不長，一九五七年「反右」運動展開，他再一次「幾乎遭到滅頂之災」。是在這樣一個驚魂甫定的背景下，翌年他選擇了拍攝《魯班的傳說》。

雖僅相差一年，《魯班的傳說》與《乘風破浪》的對比不可謂不强烈。從現代熱情洋溢的彩色青春喜劇忽然走入古代樸素淡雅的黑白傳說世界，固然反映了孫瑜心情的轉變，但也說明了他沒有一個逐漸化絢爛爲平淡的過程。《魯班》是一個偶然的產物，多於一個必然的發展。

無疑《魯班》有著孫瑜所有作品中最明顯的美學追求，及最簡約的視覺風格。但我們也不宜過份强調它這方面的成就，因爲嚴格說來，寫意與寫實的矛盾尚未完



滿解決，如內、外景及投射背景（back-projection）的風格便有欠渾成。此外三段故事後來皆由魯班不厭其煩地重覆「多學學，多想想，甚麼都能幹」的主題思想，說教的要求與樸素的敘事法也有一定的矛盾。

當然，影片最根本的矛盾在於魯班既平凡又偉大的雙重身份，他能人所不能的智慧及神龍見首不見尾的作風，明明使他超乎俗世之上，影片只能通過大量對白强調他後天苦練的凡人一面，企圖把他拉回平凡的羣衆中去。但這種一切歸功勞動人民的濫調，難免使人懷疑有lip service成份，平衡效果自然大打折扣。

事實上，孫瑜對魯班這題材感到興趣，除了因爲古代傳說不易惹禍外，更因爲魯班也是一個「智慧和高尚人格的理想化身」，符合他作品一貫對理想人格的追求和憧憬。但這回他的寄託已與拍《武訓傳》時迥異——武訓動人的是一種爲理想獻身的儒家精神，魯班則介乎出世與入世之間，雖以助人爲樂，卻無濟世鴻圖，平日更雲遊四海，隱姓埋名，精神較接近道家。《武訓傳》一頭一尾的鏡頭，是老年的武訓從雲端微笑著俯視下界，猶如天上神祇，象徵他精神不朽；魯班的出場則猶如世外高人，漸漸從大自然的世界進入人間，在替凡人解決難題後，又消失在人羣之中——小隱隱於野，大隱隱於市？

魯班這種功成身退的「謙遜」品格，很可能是當時心有餘悸的孫瑜嚮往的境界。在中國古代封建專制的社會裏，不居功其實就是避禍。試看片中最後一個發生在「北方」（實即京師）的故事，凡被徵召而無法完成「九樑十八柱、七十二條脊」的皇官角樓的掌墨師，皆殺無赦！遠離權力功名，正是避免政治逼害的明哲保身之道。

《魯班的傳說》可以說是孫瑜淡泊以明志之作，從《武訓傳》到《魯班》，其人生觀的轉變眞不足爲外人道。

（八九年二月廿四日初稿）

註一：孫瑜在一九三七年還拍了《聯華交響曲》的一段《瘋人狂想曲》，但極短且全無對白，有如默片。

註二：一九五二年的《一條路的故事》及一九六一年的黔劇戲曲片《秦娘美》，皆屬執行「任務」拍攝，前者甚至入了庫從沒發行。

孫瑜：典型與非典型之間的藝術

譚春發

在中國電影中，有沒有現實主義與浪漫主義相結合的創作方法呢？我個人以爲，回答應該是肯定的。它就肇始於三十年代的孫瑜。

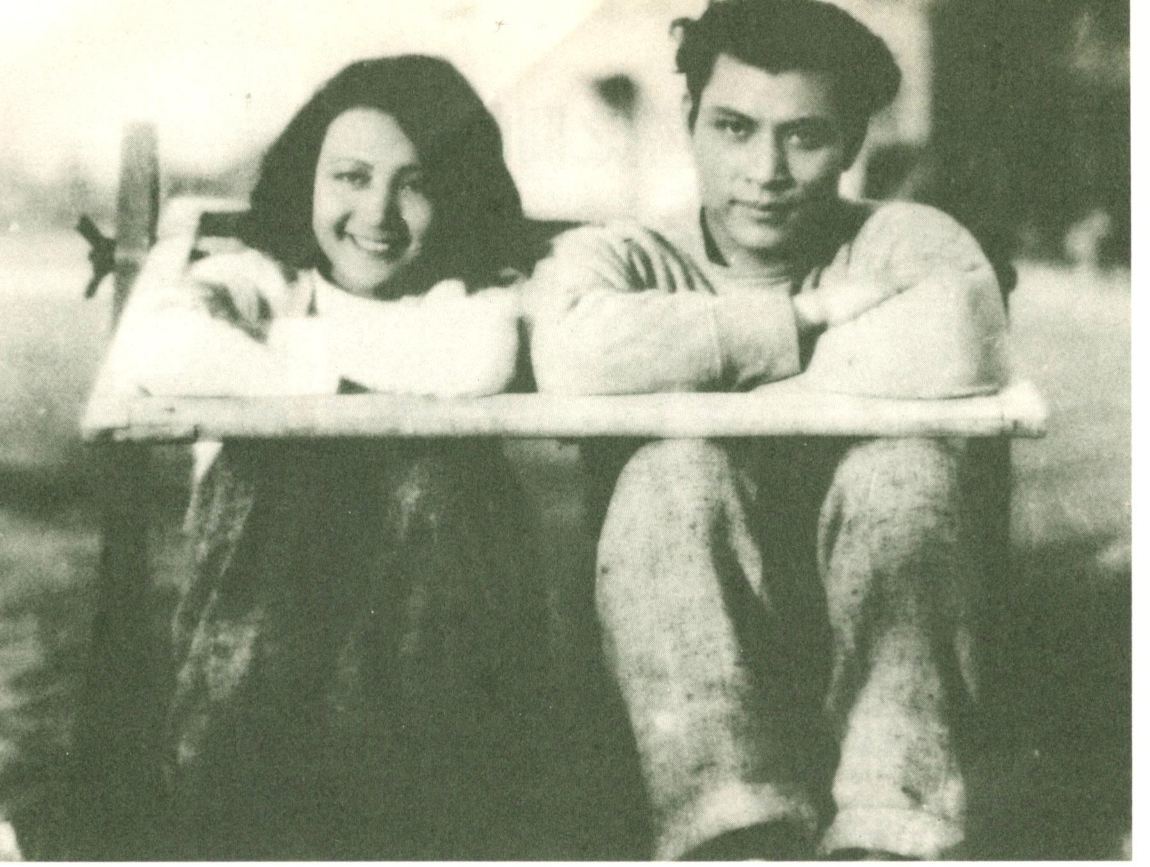
所謂電影藝術的現實主義與浪漫主義結合的創作方法，我以爲就是電影家在影片中，以唯物論的反映論爲哲學基礎，既嚴格地反映客觀事物，又運用誇張的手法，飽滿的激情，豐富的想像力和聯想力，自由地表現不可能發生，但是符合社會發展規律的事物，以及藝術家自己的思想理想，回答現實生活是甚麼樣和應該是甚麼樣的問題，從而激發觀衆朝氣蓬勃，樂觀向上的思想情緒，放眼現實和未來，認清目標，去生活、追求和奮鬥。這樣，使得影片在整體上呈現出一種在典型與非典型之間的環境形態，一種在典型與非典型之間的人物型態。在孫瑜的影片中，我感覺得正是這種情形。

作爲一種創作方法，現實主義與浪漫主義結合並不是一開始就在孫瑜的影片中表現出來，而是有一個過程的。孫瑜登上影壇，開始是以現實主義，不是以現實主義與浪漫主義結合的面目出現的。1927——1929年，是孫瑜電影創作的第一個階段。在這階段裏，他創作了兩部影片：《瀟湘淚》（後改名《漁叉怪俠》）、《風流劍俠》，和一部短片：《自殺合同》。其中，《瀟湘淚》和《風流劍俠》，在描寫主人公們的行爲時，透露出一種動人的熱情，就是廣大勞動人民 間互相團結，互相支援的願望，這似乎是一種尋找與浪漫主義結合的契機，或者說是後來的現實主義與浪漫主義結合創作方法的基礎。

1930——1937年，爲孫瑜電影創作的第二個階段。這一階段，在左翼文化運動推動下，以及革命的、民族的情緒普遍高漲的影響下，創作了《故都春夢》、《野草閑花》、《自由魂》、《野玫瑰》、《火山情血》、《天明》、《小玩意》、《體育皇后》、《大路》、《到自然去》、《春到人間》等影片。這些影片，構成了孫瑜電影創作的黃金時期，也標誌着孫瑜現實主義與浪漫主義結合這一創作方法的形成，發展和成熟。



小玩意



體育皇后

孫瑜從現實主義向現實主義與浪漫主義結合轉變，是從《野草閑花》開始的。其主要特徵，首先是在環境的選擇和創造上，似是典型的，又像非典型的，總在典型與非典型之間。或者說在某些社會本質與社會現象之間。《野草閑花》的內容，用孫瑜的話說，是"描述一個賣花女在半殖民地半封建的都會裏的痛苦遭遇"。在影片裏，以男主人公黃雲的父親爲代表的富貴人家，和以女主人公麗蓮的父親爲代表的窮苦人家，構成了舊中國半封建半殖民地社會貧富對立的典型環境。爲了加强影片環境的典型性，藝術家有意識地運用了文學上的對比修辭法，發揮電影的特性，讓鏡頭"由當時南京路西藏路口的新世界'中西遊藝會'裏有錢男女笑乘的大飛輪徐徐化爲窮巷中紡綫瘦婦的紡織輪，作爲貧富苦樂的對比"。然而，在這個困難竭蹶的社會裏，窮苦人在物質生活上並沒有完全絕望，精神生活中仍有慰籍和幸福。影片中有兩處字幕，描繪上海的外部世界，頗有特色："上海……多麼一個神秘的大城啊！萬千的人們在裏面掙扎、活動、酣睡、優游。天天是如此，年年是如此……"；"萬千的人們不必彼此相識，過着這種無事而紛忙的生活。大家笑時，一同歡笑；假如你要哭時，只好自己哭去！"麗蓮"父親"的家庭，窮而有樂：一台小女兒制作的絲綫竹筒電話，在通話前後先拉響了鈴；一些通往屋外的長繩可以開閉屋外小鷄小鴨的籠門；……影片的末尾，喉破失業的麗蓮，在生活的厄運中，與毅然衝出富裕家庭牢籠的黃雲重新歡聚，並且永遠奮鬥在一起。這種種精神上的歡樂，與整個半封建半殖民地現實社會的痛苦和不幸，極不協調，大大破壞了影片環境的典型的統一性。但是，正是這種物質上痛苦與精神上的歡樂，構成了影片中一種特殊的社會環境——典型與非典型之間。而這樣的一種環境，又正是孫瑜影片中現實主義與浪漫主義結合的所在。

其次是在人物塑造上，常常把主人公理想化，加以歌頌，使人感覺得，在影片所規定的特定歷史條件下，有那麼好的人，似乎見過，但又很陌生。黃雲就是一個被理想化的資產階級知識份子。他出身於富商門第，但是沒有輕浮的劣性，相反很眞誠。他背叛家庭的封建觀念，置父親爲他安排的與吳委員的女兒吳瑪利的婚姻

於不顧，毅然出走。後來竟心甘情願地同街頭賣花女麗蓮相識，相愛，並經一番波折之後，結成終身伴侶。這樣的好人，在舊社會是很難出現的。但是，“有情人終成眷屬”，這是廣大男女的願望，也是我國藝術家們自古以來的願望，當然也包括孫瑜。

上述兩點，作爲孫瑜的基本創作方法的特徵，像一條鮮明的紅綫一樣，貫穿在孫瑜這期間幾乎所有的電影創作中。後一點尤其是這樣。孫瑜自己就供認不諱。他說：“從《野草閑花》起，在我以後編導的一系列影片中，開始了對一切性格開朗、勇敢向上、純潔樸實、富有反抗性的青年角色們的歌頌。”

《火山情血》是孫瑜在新的文化背景，也就是左翼電影運動所倡導的“反帝反封建”口號影響編導的，是一部十分鮮明的個人復仇的影片。從創作方法上說，影片在高潮處，把地點選擇在南洋的一座火山口旁，作爲主人公宋珂與惡霸地主曹仁傑展開你死我活鬥爭的特定環境，是煞費苦心，需要很大聯想力和想像力的，進一步發展了《野草閑花》中開始的典型與非典型之間的環境。影片中，前半部寫農民宋珂與地主曹仁傑的矛盾是很典型的。一方面，宋珂一家受摧殘着，壓迫着，剝削着。先是老父親被關牢房，傷病死去。隨後，妹妹被地主的兒主搶去，不願做玩物，寧死不屈，跳樓自盡。緊接着，宋珂自己也未能幸免，被關進了牢房。眞是禍不單行！宋珂這種家破人亡的苦難遭遇，正是半封建半殖民地社會裏廣大農民痛苦生活的縮影。另一方面，曹仁傑一家是壓迫者、剝削者，爲所欲爲，魚肉宋珂一家。他們這種殘酷、無情、兇狠的思想和行爲，充分地體現了舊社會剝削階級的本質。這種在鮮明的對比中所顯示出來的社會環境，是充分現實主義的，因而使觀衆感到眞實可信。影片的後半部，寫宋珂從牢裏逃出來，爲了報仇雪恨，到處追踪曹仁傑，直到過了10餘年之後，才終於在南洋追上了他，把他及其走狗胡混都殺死。隨着這一時空的大轉換，影片很自由地展現的異國的社會環境中，典型因素下降了，出現了非典型因素，於是從總體上構成一種典型與非典型之間的環境了。

孫瑜在1932年冬初，編導了《天明》。在這部影片中，孫瑜向我們描繪了一個更爲寬闊而複雜的社會環境，裏面既有《火山情血》中農民與地主的矛盾，也有工人（菱菱）與資本家（小廠長）的矛盾，還有革命者（菱菱的表哥）與反動軍閥的矛盾，比較充分地揭示了北伐戰爭前夕我國社會尖銳的階級矛盾和激烈的政治鬥爭。但是孫瑜那雙“睜着的”眼睛，並沒有僅僅望着這片黑暗的沉重的現實，而且“朝前”看，因此，他能夠有意識地從黑暗中托中出一綫光明來，展現在人們的面前，告慰他們那痛苦的精神。影片開始於農村，本來由於帝國主義列强的侵略和軍閥混戰，農村經濟崩潰，農民陷入苦難的深淵，但是我們從影片中，能夠看到江南水鄉特有的旖旎風光和人們的勞動生活。主人公菱菱和她表哥荷塘划舟採菱的畫面，拍得多美！多有趣！陽光下，平靜的塘水托着一葉小舟，菱菱在船頭採菱，表哥在船尾划船。當小船緩緩划動的時候，水面上蕩起了漣漪，金光閃閃；當小船停住的時候，塘水平靜如鏡，太陽把菱菱和表哥那健美的身影投射到水中，煞是好看！在這裏，人與自然，融爲一體，人的美與自然的美，人的歡暢與自然的明朗，相得益彰。這種良辰美景，顯然只是一種理想之光，與當時處於經濟崩潰中農村的殘破與陰暗的面目，是極不調和的，但這恰恰表明了孫瑜在創作上所追求的不是在前人之後亦步亦趨，而是一條標新立異的道路，也就是現實主義與浪漫主義結合的道路，是越發清楚了。他在向觀衆回答，生活是甚麼樣，又應該是甚麼樣。

孫瑜在完成《天明》之後的同一年編導的《小玩意》一片，比前面的《野玫瑰》、《火山情血》和《天明》三部片子，在處理現實、理想、激情的關係上更加明晰，表現手法上更加强調誇張，表明孫瑜現實主義與浪漫主義結合的創作方法趨向發展和鮮明。在影片裏，年輕的藝術家以我國人民反對軍閥混戰和日本帝國主義侵略的現實爲基礎，以人民大衆應該過美好而幸福的生活的理想作指導，以熱辣辣的政治激情作貫穿，來表現自己對我國特定歷史

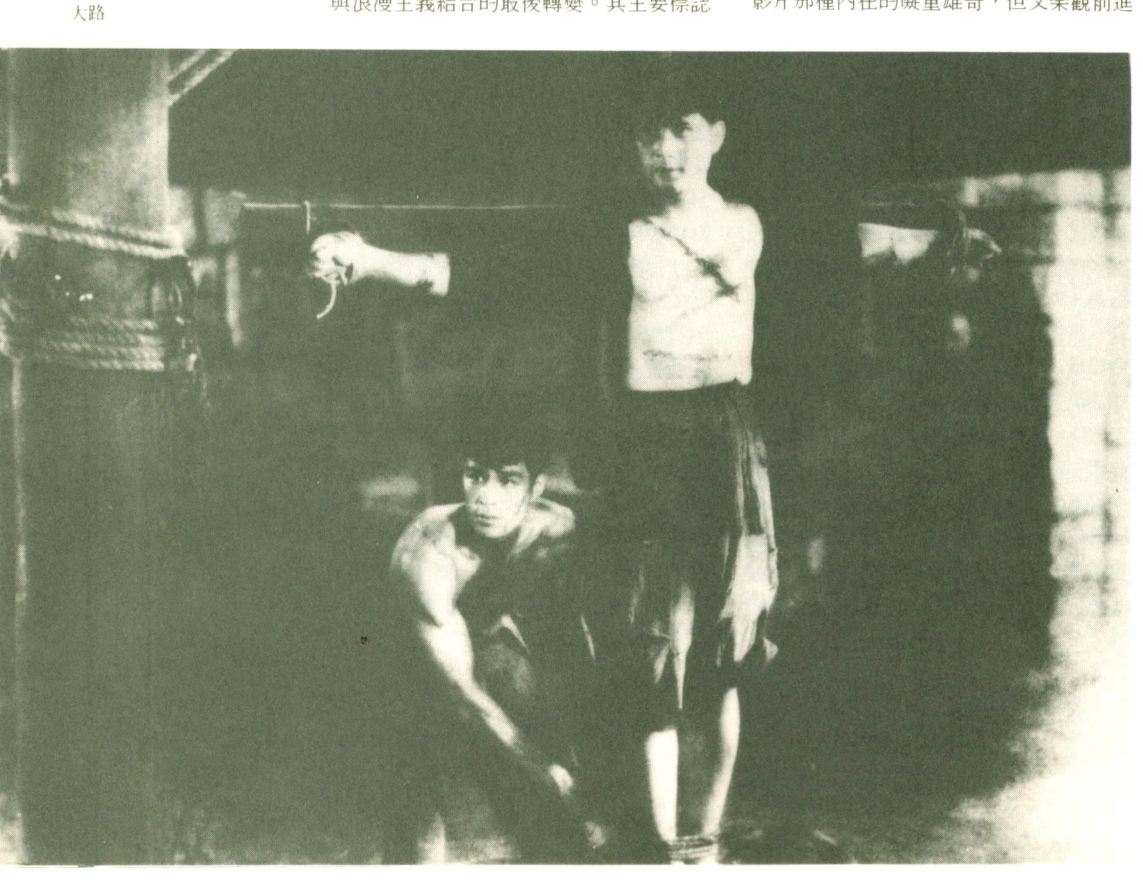
階段的社會生活的看法和態度，有着濃厚的主體意識，或者說藝術家的藝術個性。這部影片有好些地方都寫得很精彩，很新穎，可謂別具一格。譬如說開頭，太湖面上，籠罩着一片輕沙般的晨霧，絢麗的曙光映照着。勤苦的漁人，在湖上張網打魚。漁婦呢？閑坐在船頭上，愉快地梳理着她那又長又美的髮絲。眞是一幅江南水鄉漁家生活的十分美妙的風俗畫！介紹桃葉村上葉大嫂和丈夫以及鄰居們的關係，也是那樣的美好，令人嚮往。還有全景鏡頭上珠兒和阿勇經過一天緊張的勞作之後，在月夜草堆上的幸福初戀。這些，舒暢地、自由地展現的如詩如畫如人願的歡娛場面，在舊社會只能是一塊理想中的“世外桃源”，現實生活中所罕見，與那種滿目殘破、凋蔽的城鄉景象，格格不入。但正是這些，與影片嚴格展現的降臨在葉大嫂身上的接二連三的災難：丈夫挑賣玩具，在街上中暑死去；兩歲的小兒子被人拐走；房子被軍閥的戰火焚毀；珠兒被日寇飛機炸死；葉大嫂最後在上海租界號召人們抗日，反被巡捕當瘋子抓走……有機地交織在一起，成爲一個統一的藝術整體。

到1935年，影片《大路》誕生，則標誌着孫瑜現實主義與浪漫主義結合創作方法的成熟，實現了由現實主義到現實主義與浪漫主義結合的最後轉變。其主要標誌在於《小玩意》中那種在苦難生活中的鬥爭激情和樂觀精神的極大發揚。這一點，我們只須從以下幾個方面稍分析一下，就清楚了。

第一，這部影片在思想內容上，通過一羣築路工人不怕艱難險阻，表達出我國人民國仇敵愾，反對日本帝國主義武裝侵略的愛國主義精神，是何等崇高！何等振撼人心！影片着力刻畫的八名青年男女：金哥、小羅、老張、鄭君、韓小六子、丁香、茉莉，他們各自的出身、經歷，性格都不盡相同，但是他們的身上都集中着我們民族的傳統的優秀品質，那就是堅決地反抗惡勢力。用孫瑜的話說：“鬥爭、樂觀、必勝的信念統一了大家的精神。”他們到鄉間修築公路，開始是爲了糊口，因爲他們在大都會租界裏反抗工頭無理開除工人遭到失業了。後來，監工朱大和洪管事屢次壓搾他們，惡霸地主胡天在日本侵略軍指使下利誘威迫他們停止修路，他們終於無法忍受，團結起來，並與衆築路工在一起，同萬惡的敵人展開了鬥爭，勇往直前，不屈不撓，直到除丁香外，全部壯烈犧牲，可歌可泣！可敬可愛！

第二，這部影片的音樂，特別是那兩首有名的《開路先鋒》（序歌）、《大路歌》（主題歌），其有力地强化，深化了影片那種內在的凝重雄奇，但又樂觀前進

大路



的基調。

第三，影片的結尾處，以大胆的、奇特的幻想形式，寫金哥，老張、鄭君、小羅、韓小六子六位築路工和協助他們的茉莉，在完成築路任務，被日軍飛機掃射中彈身亡之後，他們的英魂一個個從遺體旁站立起來，像活着的時候一樣，合力拉着大鐵滾，笑着齊唱《大路歌》："背起重擔朝前走，自由大路快築完！"……以無比的英雄氣概和勝利信心向着自由大路前進。到這裏，影片中的"大路"就超越了物質的範疇，而成爲精神上的自由開放的象徵。在那段特定歷史時期裏，我國人民那種在苦難中活着要掙扎與奮鬥，死了也要掙扎與奮鬥，爲着自己，爲着國家，爲着民族，自由解放的巨人般的頑強意志和積極樂觀的民族精神，也包含了孫瑜對於我國人民的鬥爭生活以及人類的光明未來的巨大熱情。

1950年，孫瑜開始了第三個創作階段，推出了影片《武訓傳》。這是孫瑜創作生涯中最後一部現實主義與浪漫主義結合的影片。影片中，孫瑜一方面描寫了武訓作爲窮人的不幸遭遇，在相當程度上揭示了封建制度下我國農民政治上受壓迫，經濟上受剝削，文化上受排斥的社會現實，另方面賦予武訓以一心爲窮人辦學，蔑視功名利祿的崇高精神，甚至神聖化（如影片的開頭和結尾，年邁的武訓從天而降，一邊緩步走着，一邊往人間看着，隨後又朝天界漸隱）。這樣武訓這一人物的身上，既有窮人的苦難色彩，又透出了窮人在苦難的境遇中向上進取的樂觀色彩，成爲一種又眞實又非眞實的形態，又典型又非典型的形態。

孫瑜電影中現實主義與浪漫主義的結合，還表現在對細節的選擇和處理上。在影片中，孫瑜喜歡讓一些細節以又眞實又非眞實的面目出現。如《野玫瑰》中小鳳的"武器玩具"，作爲物質實體，它是眞實的，作爲精神虛體，它又是不眞實的，已經化作爲我國人民抗日鬥爭的意念了。又如《武訓傳》裏的"不倒翁"，作爲母親送給武訓的玩物，它是眞實的，作爲武訓堅忍不拔，永遠向上的精神，它又轉變爲一種象徵虛體了。

文藝史上，一種創作方法的出現，常常與社會的政治形勢與階級形勢的發展分不開的。孫瑜是從1927年開始電影編導生涯的，其時正是階級矛盾和民族矛盾異常尖銳，它們強烈地振撼了藝術家的心，把他的目光吸引過來，决心用影片來暴露和批判舊中國的腐朽。與此同時，它們又廣泛地喚起了階級的空前覺醒和民族的空前覺醒，大大加速我國人民羣衆反帝反封建情緒的高漲。這種人民羣衆的鬥爭意志和鬥爭熱情，同樣强烈地振撼了藝術家的心，把他的目光吸引過來，使他"願意犧牲一切而做爲多數人搖旗吶喊的一員小卒"，"爲人生的光明美麗而向黑暗壓迫作垂死戰"。這種充滿着黑暗、殘酷的，但又沸騰着反抗熱情和必勝信心的社會政治形勢和階級形勢，就是可能產生孫瑜的現實主義與浪漫主義結合的良好土壤。

小玩意



至此，我們可以說，基於孫瑜電影創作的思想藝術特徵和創作背景，以及他的詩人氣質，電影見解，我們完全可將他的影片看作是現實主義與浪漫主義結合的藝術。這種藝術是我國電影創作方法上的突破，在影壇上獨樹一幟，灼灼耀目。這是孫瑜的偉功，使他成爲迄今爲止我國影史上獨一無二的人！

（本文作者譚春發先生爲中國電影資料館中國電影史研究室副研究員。）

附錄（1）

應當重視電影《武訓傳》的討論

《人民日報》社論（原作者：毛澤東）

在發表楊耳同志《陶行知先生表揚〈武訓精神〉有積極意義嗎？》一文時，我們說希望因此引起對於電影《武訓傳》的進一步的討論。為什麼應當重視這個討論呢？

《武訓傳》所提出的問題帶有根本的性質。像武訓那樣的人，處在滿清末年中國人民反對外國侵略者和反對國內的反動封建統治者的偉大鬥爭的時代，根本不去觸動封建經濟基礎及其上層建築的一根毫毛，反而狂熱地宣傳封建文化，並為了取得自己所沒有的宣傳封建文化的地位，就對反動的封建統治者竭盡奴顏婢膝的能事，這種醜惡的行為，難道是我們所應當歌頌的嗎？向着人民羣衆歌頌這種醜惡的行為，甚至打出《為人民服務》的革命旗號來歌頌，甚至用革命的農民鬥爭的失敗作為反襯來歌頌，這難道是我們所能夠容忍的嗎？承認或者容忍這種歌頌，就是承認或者容忍汚衊農民革命鬥爭，汚衊中國歷史，汚衊中國民族的反動宣傳，就是把反動宣傳認為正當的宣傳。

電影《武訓傳》的出現，特別是對於武訓和電影《武訓傳》的歌頌竟至如此之多，說明了我國文化界的思想混亂達到了何等的程度！試看下面自從電影《武訓傳》放映以來，北京、天津、上海三個城市中報紙和刊物上所登載的歌頌《武訓傳》、歌頌武訓、或者雖然批評武訓的一個方面，仍然歌頌其他方面的論文的一個不完全的目錄：

題目	作者	報刊	日期
編導《武訓傳》記	孫　瑜	光明日報	二・二六
武訓傳電影和武訓畫傳	長　之	光明日報	二・二六
我看《武訓傳》電影	李士釗	光明日報	二・二六
我看了《武訓傳》電影	陶　宏	光明日報	二・二六
武訓傳——電影故事	羅　維	工人日報	二・二六
介紹武訓畫傳	管大同	光明日報	二・二七
武訓傳	紫　光	新民報	二・二七
熱愛我們偉大的祖國——看電影《武訓傳》有感	谷　風	新民報	二・二七
關於電影《武訓傳》	王賡曉	新民報	二・二七
對《武訓傳》的意見	項若愚	新民報	二・二七
由教育觀點評《武訓傳》	魏兆蘭 黃渭川	光明日報	二・二八
《武訓傳》觀後	夙　雋	新民報	三・一〇
論《武訓傳》	楊爾明 端木蕻良	北京文藝	三・一五 二卷一期

《武訓傳》醜化了勞動人民	江 林	新民報	三・三一
我對《武訓傳》的意見	林	光明日報	四・ 二
武訓傳能表現我們祖先的偉大嗎？	田家美	新民報	四・ 二
將《武訓傳》的爭論明確起來	書 亭	人物雜誌	五・ 五
由武訓和周大這兩個人物談起——《武訓傳》觀後	趙 植	天津日報	三・一九
推薦《武訓傳》	阮 丁	進步日報	三・一九
《武訓傳》觀後感	果鴻遠 步雲升 文 清 夏文華	進步日報	三・二三
評《武訓傳》	時偉文	天津日報	三・二八
我看《武訓傳》	李 欣	天津星報	三・二九
《武訓傳》教育了我	蘆 瑜	天津日報	四・ 四
不能接受武訓的傳統	靜 知	進步日報	四・ 四
關於《武訓傳》	程慶華	進步日報	四・ 四
我對武訓的看法	恂	進步日報	四・ 四
武訓的「反抗」變成了幫忙	洪 都	進步日報	四・ 八
對《武訓傳》取材問題的一點意見	方輝先	進步日報	四・ 八
關於武訓不是我們好傳統的商榷	魯男子	進步日報	四・ 八
我怎樣演武訓的	趙 丹	上海大衆電影第九至第十五期	一九五〇・十・一六
武訓傳（報紙連載畫傳）	孫瑜編 董天野畫	新聞日報	一二・一四至一九五一・一・三〇
《武訓傳》與中國封建社會	蔣星煜	大公報	一二・三〇
在苦難中成長的《武訓傳》	王 蓓	大公報	一二・三〇
我怎樣表現武訓的《夢》	孫 瑜	新聞日報	一二・三〇
編導《武訓傳》前後	孫 瑜	大衆電影第十四期	一九五一・一・一
看了《武訓傳》之後的意見	戴白韜	新聞日報 大衆電影第十四期 文匯報	一・一 一・一 一・三
《武訓傳》觀後感……	馬侶賢	大衆電影第十四期	一・一
育才學校師生談《武訓傳》		大衆電影第十四期	一・一
看了《武訓傳》的一些體會	顧毖祖	文滙報	一・六
《武訓傳》半解	史 果	新民報晚刊	一・六
對《武訓傳》的粗見	立 行	大公報	一・一三
從《武訓傳》談起	王鼎成	新聞日報	一・二七
小論表現歷史人物問題—從《武訓傳》影片談起	言 萌	文匯報	三・二九

下面是關於武訓的幾本在一九五一年初出版的新書：

武訓傳（電影小說）	孫瑜著	上海新亞書店出版
武訓畫傳	李士釗編 孫之儁繪	上海萬葉書店出版
千古奇丐（章回小說）	柏水編	上海通聯書店出版

在許多作者看來，歷史的發展不是以新事物代替舊事物，而是以種種努力去保持舊事物使它得免於死亡；不是以階級鬥爭去推翻應當推翻的反動的封建統治者，而是像武訓那樣否定被壓迫人民的階級鬥爭，向反動的封建統治者投降。我們的作者們不去研究過去歷史中壓迫中國人民的敵人是些什麼人，向這些敵人投降並爲他

們服務的人是否有值得稱讚的地方。我們的作者也不去研究自從一八四〇年鴉片戰爭以來的一百多年中，中國發生了一些什麼向着舊的社會經濟形態及其上層建築（政治、文化等等）作鬥爭的新的社會經濟形態，新的階級力量，新的人物和新的思想，而去決定什麼東西是應當稱讚或歌頌的，什麼東西是不應當稱讚或歌頌的，什麼東西是應當反對的。

特別值得注意的，是一些號稱學得了馬克思主義的共產黨員。他們學得了社會發展史——歷史唯物論，但是一遇到具體的歷史事件，具體的歷史人物（如像武訓），具體的反歷史的思想（如像電影《武訓傳》及其他關於武訓的著作），就喪失了批判的能力，有些人則竟至向這種反動思想投降。資產階級的反動思想侵入了戰鬥的共產黨，這難道不是事實嗎？一些共產黨員自稱學得的馬克思主義，究竟跑到什麼地方去了呢？

爲了上述種種緣故，應當展開關於電影《武訓傳》及其他有關武訓的著作和論文的討論，求得澈底地澄淸在這個問題上的混亂思想。

一九五一年五月二十日

編導《武訓傳》記

孫瑜

《武訓傳》是解放前編寫的一個歷史傳記電影劇本，遠在一九四四年的夏天，陶行知先生在重慶北溫泉送了我一本《武訓先生畫傳》。武訓行乞興學的故事深深地感動了我；於是就改編成和現在大致相同的《武訓傳》電影劇本。

有了攝制《武訓傳》的主觀願望，經過了迢迢逝水似的七年，影片終於從層層的客觀環境的苦難折磨中完成了。

一九四八年的夏天，《武訓傳》的外景隊到北京開始了攝制的工作；當年的十一月，僞國部中國制片停止了攝制。一九四九年一月上海昆侖公司寫過來了《武訓傳》的攝制權和已攝制全片的三分之一的膠片，可是不久後幾位重要演員又南北分馳地走向北京和台灣！

上海解放戰爭前後耽延了昆侖的籌攝工作；解放之後，劇本得作部分的修改，把解放前反動政權壓制下許多不准說的對話和不准明顯表現的革命行動明朗化起來。

因爲武訓行乞興學，那種個人的、悲劇性的反抗鬥爭方式在剛剛解放的中國的火熱革命勝利情緒中顯得不够積極，《武訓傳》曾一度考慮停攝——事實上，加上經濟、器材、場地的各種困難，《武訓傳》也確在一九四九年停頓了一整年。

一九五〇年開始，上海的文化當局和藝術界同志們舉行了幾次劇本座談，認爲《武訓傳》仍然有攝制的價值：

㈠迎接文化建設的高潮。《武訓傳》揭露封建主義統治者愚民政策的毒辣；'武訓這一個農民，認識了文化的需要，艱苦



地爲窮孩子爭取受教育的權利。解放了的中國人民大羣，在自己的人民政府的領導下，掃除文盲，普及教育。觀衆看到了武訓時代人民要求文化教育的艱難，更可以加緊學習文化。

㈡鏟除封建殘餘，配合土改政策。《武訓傳》描述封建主義和地主惡霸反動勢力的殘暴。武訓站穩了階級立場，向統治者作了一生一世的鬥爭。雖然他的興學在當時不可能解放窮人；他的那一種個人的、苦行僧式的、到處下跪（這是武訓限於歷史條件下他能力範圍內所採取的鬥爭方式）鬥爭方式不足爲訓；觀衆可從影片裏看出只有在爲人民服務的共產黨組織之下，在無產階級政黨正確領導之下，才可以鏟除封建主義和打倒帝國主義。

㈢歌頌忘我的服務精神。武訓行乞興學是只有在舊社會制度裏才能產生的一個奇迹，雖然武訓本身並不是一個所謂奇人和怪人。他對本階級的熱愛使他終身勞動，忍受艱苦，堅韌地、百折不撓地、爲窮孩子們興辦義學。“鞠躬盡瘁，死而後已”，他是心甘情願地爲人民大衆服務，作到了魯迅名句，“俯首甘爲孺子牛”。他典型地表現了中華民族的勤勞、勇敢、智慧的崇高品質。熱愛他也可以熱愛我們的民族，提高了民族的自信和自豪。

《武訓傳》在一九五〇年二月開始在山東攝外景，經過上海的二六大轟炸，經過斷電、減電、疾病、器材、經濟各種苦難和阻延，在十月裏完成了攝影場工作。十二月裏還遭了一次剪接室恐怖的火災，僥幸地只燒去了兩百多尺的字幕和畫面背景，結束了《武訓傳》影片多災多難的惡運！

一個朋友曾取笑地把《武訓傳》影片編攝的苦難過程比作武訓三十多年行乞興學的苦難。也還有不少的男同志朋友們告訴我：“看《武訓傳》時流下了眼淚。”我回答他們說：我自己流的眼淚並不比他們任何一個人少。請不要因爲武訓忘我犧牲的事迹受了感動而對編導上的缺點吝教吧！

（原載一九五一年二月二十六日《光明日報》）

生平

孫瑜，原名孫成璵，一九〇〇年三月生於重慶。一九二三年畢業於清華大學後，公費負笈美國學習文學戲劇、電影編劇、導演、攝影、剪接等課程，成為中國在國外受專門訓練的最早的一個電影工作者。一九二六年回國後，開始從事電影工作，一九三〇導演了聯華公司出品、阮玲玉主演的《故都春夢》和《野草閑花》。接着的三數年是孫瑜創作生命的高峯期，之後完成了《野玫瑰》（一九三二）、《火山情血》（一九三二）、《天明》（一九三三）、《小玩意》（一九三三）、《大路》（一九三四）等多部開朗明快、風格獨特的影片。上海"八・一三"戰事之後，孫瑜轉移到重慶，編導了《長空萬里》（一九四〇）和《火的洗禮》（一九四一）。一九四八年籌拍《武訓傳》，影片於解放後拍攝完成，一九五一年初上映後，文教及電影界反應熱烈，同年五月廿日人民日報發表了《應當重視〈武訓傳〉的討論》，遂揭開了一場驚心動魄、史無前例的批判運動。批判的牽涉面極廣，甚至在文化大革命中，《武訓傳》和創作者孫瑜仍不能倖免，直至一九八五年九月五日胡喬木發表了講話，始基本上否定了三十多年來對《武訓傳》的批判。

作品年表

年份	公司	片名	編劇	導演	演員	
1928	長城	瀟湘淚	孫瑜	孫瑜	孫　敏	陸劍芬
1929	民新	風流劍客	孫瑜	孫瑜	金　焰	高倩蘋
1930	聯華	故都春夢	羅明佑 朱石麟	孫瑜	阮玲玉	王瑞麟
1930	聯華	野草閒花	孫瑜	孫瑜	阮玲玉	金　焰
1931	聯華	自由魂	孫瑜	王次龍	高占飛	湯天綉
1932	聯華	野玫瑰	孫瑜	孫瑜	王人美	金　焰
1932	聯華	火山情血	孫瑜	孫瑜	鄭君里	黎莉莉
1933	聯華	天明	孫瑜	孫瑜	黎莉莉	高占飛
1933	聯華	小玩意	孫瑜	孫瑜	阮玲玉	黎莉莉
1934	聯華	體育皇后	孫瑜	孫瑜	黎莉莉	張　翼
1934	聯華	大路	孫瑜	孫瑜	金　焰	黎莉莉
1935	聯華	到自然去	孫瑜	孫瑜	金　焰	黎莉莉
1936	聯華	春到人間	孫瑜	孫瑜	梅　熹	陳燕燕
1937	聯華	瘋人狂想曲(《聯華交响曲》短片之一)	孫瑜	孫瑜	王次龍	尚冠武
1941	中制	火的洗禮	孫瑜	孫瑜	張瑞芳	魏鶴齡
1941	中電	長空萬里	孫瑜	孫瑜	白　楊	金　焰
1943	中教	家庭副業(教育短片)	孫瑜	孫瑜		
1950	崑崙	武訓傳	孫瑜	孫瑜	趙丹	
1952	崑崙	一條路的故事*	孫瑜	孫瑜		
1957	江南	乘風破浪	孫瑜	孫瑜	黃　音	中叔皇
1958	海燕	魯班的傳說	朱心	孫瑜	魏鶴齡	
1960	海燕	秦娘美	黔劇	孫瑜	劉玉珍	

*沒有發行

未拍成電影的劇本

1937	船夫曲
1938	少年先鋒
1941	臣民四千萬
1944	燕趙悲歌
1946	美國大觀
1947	水蓮鄉（天涯若比鄰）
1958	鐵龍之歌
1962	神笛小傳
1964	永遠是春天

孫瑜的著作

1981	孫瑜電影劇本選集	中國電影出版社
1982	李白詩新譯	香港商務印書館
1987	銀海泛舟	上海文藝出版社

孫瑜作品專輯放映時間表

一九八九年三月三日至廿四日

3（星期五）	晚上六時三十分	武訓傳（上）
	晚上八時四十五分	武訓傳（下）
4（星期六）	晚上六時三十分	體育皇后
5（星期日）	下午二時四十五分	小玩意＋瘋人狂想曲
	晚上六時三十分	大路
8（星期三）	晚上七時三十分	魯班的傳說
9（星期四）	晚上七時三十分	體育皇后
10（星期五）	晚上六時三十分	大路
	晚上八時四十五分	天明
11（星期六）	晚上六時三十分	武訓傳（上）
	晚上八時四十五分	武訓傳（下）
12（星期日）	晚上二時四十五分	火山情血
	晚上六時三十分	乘風破浪
22（星期三）	晚上七時三十分	小玩意＋瘋人狂想曲
23（星期四）	晚上七時三十分	天明
24（星期五）	晚上六時三十分	武訓傳（上）
	晚上八時四十五分	武訓傳（下）

場地：藝術中心演奏廳